
Reconstructions identitaires et musicales à travers un genre spécifiquement écossais : le *ceòl mór*

Identity and Musical Reconstructions through a Typically Scottish Genre: The Ceòl Mór

Blaise Douglas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/1392>

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-047-1

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Blaise Douglas, « Reconstructions identitaires et musicales à travers un genre spécifiquement écossais : le *ceòl mór* », *Études écossaises* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/1392>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Études écossaises

Reconstructions identitaires et musicales à travers un genre spécifiquement écossais : le *ceòl mór*

Identity and Musical Reconstructions through a Typically Scottish Genre: The Ceòl Mór

Blaise Douglas

- 1 Le genre musical que cet article va évoquer est unique et ne peut être comparé à aucun autre. Lorsqu'on évoque la grande cornemuse des Highlands, ce sont des marches militaires, des airs de danse ou de poignantes mélodies qui viennent à l'esprit. Une large majorité des sonneurs se contente d'ailleurs de ce répertoire, somme toute assez vaste, d'autant que la pratique de l'instrument demeure le plus souvent collective, se faisant au sein de *pipe bands* locaux.
- 2 Il faut en réalité distinguer deux catégories musicales : le *ceòl beag*, la musique la plus entendue et la plus populaire, qui désigne les marches, les *strathspeys*, les *reels*, les *jigs* et les airs lents¹ ; et le *ceòl mór*, la grande musique, qui est considérée comme la musique classique de la grande cornemuse et que l'on appelle communément, à tort d'ailleurs², le *piobaireachd* ou *pibroch*, dans sa version anglicisée. Ce pan essentiel et historique du répertoire est souvent ignoré, tant des sonneurs que du public, pour un certain nombre de raisons.
- 3 Outre le fait qu'il s'agisse d'une musique de soliste, donc plus risquée pour l'interprète, la première difficulté du *ceòl mór* est d'ordre technique. Il s'agit de pièces complexes faisant appel à un système d'ornementation spécifique. Le principe est celui d'un thème (*urlar* en gaélique, *ground* en anglais), lent et souvent compliqué, qui est suivi d'une série de variations de plus en plus rapides et élaborées. Ces variations sont très codifiées et construites autour de notes thémales, et leur nombre peut aller d'une seule à une vingtaine³. À l'origine, chaque variation, souvent organisée par paire, *singling* et *doubling*, était ponctuée par la répétition du thème de départ, ce qui pouvait porter la durée d'un seul morceau à une trentaine de minutes, voire plus. La pratique de ce genre

musical en compétition a imposé de ne plus répéter le thème qu'après la dernière variation.

- 4 Aux difficultés techniques imposées par une ornementation toujours plus complexe au fil des variations, s'ajoute celle d'un schéma rythmique apparemment irrégulier. Les valeurs métronomiques ne s'appliquent pas à ce genre musical où les temps n'ont pas tous une durée égale. On touche ici à un point essentiel des débats qui agitent les pratiquants du *ceòl mór*. Cette musique est en effet extrêmement difficile, impossible diront certains, à transcrire sur une portée, en particulier en raison de ces nuances rythmiques. Seul un enseignement oral traditionnel semble permettre de transmettre fidèlement les subtilités qui font tout l'intérêt de ce répertoire. Cette transmission orale possède un véhicule bien précis, le *canntaireachd*, une série de syllabes, isolées ou combinées, qui correspondent chacune à une note et son ornementation⁴. Mais l'interprétation actuelle, portée par la tradition orale, est contestée depuis quelque temps par certains musiciens, qui, en se référant aux premières partitions publiées au XIX^e siècle, pensent que la transmission de maître à élève, fondement même de l'enseignement oral, a pu déformer notre manière de jouer. Il y a là un débat passionné qui déchire le milieu des sonneurs écossais et dont l'objet est l'identité associée à cette musique emblématique.
- 5 Pour compliquer encore un peu l'abord de ce répertoire, on distingue généralement, bien que cela soit là aussi sujet à controverse, deux styles : celui des Cameron et celui des MacPherson. Outre des différences d'interprétation mineures propres à chaque pièce, le premier serait joué plus *rond*, donc avec plus d'importance accordée aux notes brèves dites parfois « de passage », le second plus *coupé*, insistant au contraire davantage sur les notes principales ou thémales.
- 6 Les quelques caractéristiques qui viennent d'être évoquées — la nature orale de la transmission et le débat qu'elle peut susciter au regard des écrits des maîtres du XIX^e siècle, tout comme les querelles d'écoles — contribuent à entretenir le paradoxe d'une musique quasiment sacralisée, dont il faut semble-t-il respecter à la fois l'esprit et la lettre, ou la note en l'occurrence, mais dont on peut entendre une même pièce jouée de façons très différentes. Chez ses adeptes et interprètes, regroupés pour un grand nombre d'entre eux sous l'égide de la Piobaireachd Society, le *ceòl mór* fait en effet l'objet de recherches qui tendent à retrouver une forme originelle, la plus fidèle possible. Pour certains, il s'agit à proprement parler de reconstruire un art séculaire, face à une forme de standardisation développée notamment au cours du siècle dernier. L'idée d'une « reconstruction » est rendue d'autant plus tentante que ce répertoire conserve une part de mystère tout en étant intimement lié à l'histoire du pays, car le tout premier problème relatif à ce genre musical est lié à ses origines.
- 7 On sait fort peu de choses à ce sujet et il est plus prudent d'user du conditionnel pour évoquer une période parfaitement obscure où les faits historiques sont presque toujours émaillés de légende. Il semblerait que tout ait commencé sur l'île de Skye, avec l'établissement d'une famille de sonneurs héréditaires auprès des MacLeod de Dunvegan au XVI^e siècle, les célèbres MacCrimmon (MacKay, 1838, p. 7-10). Ce qui pose ici problème, c'est qu'il semble que ce genre musical soit apparu soudainement alors qu'il revêt dès cette époque une forme aboutie et bien codifiée. Si l'on en croit Angus MacKay, pionnier de la mise par écrit du *ceòl mór*, une des plus anciennes pièces que nous possédions serait *Mackintosh's Lament*, qui daterait de 1526 et commémorerait le meurtre du chef du clan, Lauchlan Mackintosh of Dunnachton. Si cela est vrai, on se

trouve en présence d'un morceau déjà parfaitement structuré, répondant en tout point à la codification propre à ce genre musical. Même si cet exemple paraît discutable dans la mesure où rien ne permet de confirmer les assertions d'Angus MacKay⁵, le problème reste entier, car nous ne possédons aucune pièce musicale dont le *ceòl mór* pourrait être issu, rien qui laisse entrevoir une évolution qui aurait abouti aux œuvres extrêmement élaborées qui semblent, au XVI^e siècle, n'être nées de rien.

- 8 Cette naissance mystérieuse, associée à cette non moins mystérieuse famille des MacCrimmon, a évidemment donné lieu à différentes théories, les plus vraisemblables étant que le genre musical en question serait à l'origine une adaptation soit de chants gaéliques⁶, soit de musique pour harpe. On a également imaginé que les MacCrimmon auraient pu être originaires de Crémone en Italie, haut-lieu de la musique italienne du XVI^e siècle (Pearston, 1953). À tort ou à raison, pour le meilleur comme pour le pire, l'imagination vient combler les lacunes que laisse l'absence de documents fiables concernant les premières heures de ce genre musical. Débats et disputes trouvent évidemment là un terrain fertile. Allan MacDonald et Alistair Campsie, pour ne citer que deux contestataires, ont ainsi remis en question des traditions bien établies, celle de la transmission orale pour le premier, celle des MacCrimmon pour le second.
- 9 Le lien étroit entre *ceòl mór* et événements historiques ne fait en revanche aucun doute. Reflet d'une histoire passablement mouvementée, cette musique semble associée à nombre de dates marquantes. On peut en effet parler, pour l'essentiel de ce répertoire, de musique cérémonielle. La plupart des pièces de *ceòl mór* ont en effet été composées pour célébrer et commémorer de grandes occasions ou pleurer des morts prestigieux. On les classe généralement en trois catégories essentielles : les appels (*port tionail*, en gaélique, *gatherings*, en anglais), les saluts (*failte*, *salutes*) et les lamentations (*cumha*, *laments*). Beaucoup de pièces ne correspondent à aucune de ces catégories, car cette classification traditionnelle, adoptée notamment par Francis Collinson (1966, p. 175) est une simplification extrême. Elle est, qui plus est, fondée sur le titre qui leur est donné ; or les titres en question sont assez souvent arbitraires.
- 10 Il existe en particulier de nombreuses pièces de *ceòl mór* évoquant les divers épisodes de la rébellion jacobite. *Lament for the Viscount of Dundee*⁷ commémore la mort du fameux Bonnie Dundee à Killiecrankie en 1689 ; *Lament for the Departure of King James* aurait été composée pour déplorer le départ de Jacques VII en décembre de l'année précédente ; *My King Has Landed in Moidart* évoque le débarquement de Bonnie Prince Charlie en 1745 ; *The Prince's Salute* qui est un hommage soit à James Francis Edward, fils de James VII, lors du soulèvement de 1715, soit plus vraisemblablement à Charles Edward Stuart, Bonnie Prince Charlie, en 1745 ; *Little Prince You are My Choice* apparaît comme une déclaration de fidélité à ce dernier ; *Prince Charles' Lament* renvoie quant à elle à l'échec de Culloden et plus largement à celui de la rébellion jacobite...
- 11 On le voit à travers ces quelques exemples, à ce répertoire est clairement associé un sentiment nationaliste, attisé sans doute inévitablement par le fameux *Act of Proscription* de 1746. Comme on peut le voir avec les « appels » ou *gatherings* intimement liés aux soulèvements jacobites qui viennent d'être évoqués, la cornemuse était *de facto* associée aux entreprises militaires. Il faut d'ailleurs noter que l'on jouait également de cet instrument au sein des troupes gouvernementales, ce qui explique en partie le fait qu'il n'ait jamais été interdit, contrairement à une croyance bien établie⁸. La défiance qu'il a pu susciter illustre en réalité un clivage évident entre les régions anglophones, les Lowlands, et la sphère gaélophone des Highlands et des îles. Cette opposition

demeure un élément important dans les débats qui agitent encore aujourd'hui le milieu des joueurs de cornemuse.

- 12 Pour bien comprendre l'importance du *ceòl mór*, il faut faire un bond de quelques décennies. L'après Culloden voit certainement se perdre un grand nombre de pièces, toujours transmises oralement à l'époque, mais on sait que l'école des MacCrimmon était en activité en 1770 et que des concours reprirent dès les années 1780 (Gibson, 2005, p. 178). L'art se perpétua donc, vraisemblablement en privilégiant le chant, véhicule traditionnel de son enseignement.
- 13 Au siècle suivant, plusieurs facteurs contribuèrent à un remarquable engouement pour le *ceòl mór*, engouement d'autant plus notable qu'il s'agit d'une musique difficile d'abord pour des oreilles habituées à une gamme tempérée. Le mouvement romantique constitue le premier de ces facteurs. Séduits par l'Écosse et le caractère mystérieux de la culture gaélique, les romantiques s'intéressèrent à toutes les expressions artistiques appartenant à ce monde reculé et sauvage.
- 14 C'est cependant à la reine Victoria que l'on doit l'intérêt porté au *ceòl mór* au XIX^e siècle. Fascinée par les Highlands écossais et tout ce qui s'y rapportait, la souveraine s'attache en 1843 les services d'un joueur de cornemuse personnel, Angus MacKay, célèbre pour avoir, cinq ans auparavant, publié un important recueil de *ceòl mór*. Moins d'un siècle après ce qui aurait pu sembler un coup fatal porté à cette culture en général et à cette musique en particulier, le royaume en honorait un représentant de façon remarquable⁹.
- 15 L'aristocratie écossaise, mais aussi anglaise, suivant l'exemple de sa reine, s'est intéressée de près à cette musique, redevenue prestigieuse. Un indicateur certain de l'intérêt que cette période portait au *ceòl mór* nous vient des nombreuses pièces qui furent alors renommées. Une pratique courante consistait en effet à modifier le titre d'un morceau existant, en substituant par exemple au gaélique une version anglaise ne constituant en aucune manière une traduction, ceci le plus souvent afin d'honorer une personnalité importante. Le contexte favorisa également la composition, avec de nouveaux saluts et de nouvelles lamentations. *Lament for King George III*¹⁰ en constitue un exemple d'autant plus marquant que la maison de Hanovre n'était jusqu'alors qu'assez peu populaire dans la sphère gaélique.
- 16 Conjointement au souci de préserver un héritage précieux, c'est cet intérêt grandissant du XIX^e siècle pour le *ceòl mór* qui conduisit aux premières mises par écrit. Les compilations de Donald MacDonald en 1826 et d'Angus MacKay en 1838 représentent encore aujourd'hui des références importantes. Ces travaux essentiels pour la préservation du répertoire sont malheureusement devenus l'objet de débats et disputes virulentes, car certains, tels Allan MacDonald et Alistair Campsie précédemment mentionnés ou encore Barnaby Brown (2009, p. 39), y décèlent des éléments contradictoires avec l'enseignement traditionnel actuel.
- 17 Pour bien comprendre les problèmes posés par les recueils apparus au XIX^e siècle, il faut en premier lieu s'imaginer la difficulté que purent rencontrer ces premiers compilateurs, qui entreprirent la tâche ambitieuse de porter par écrit une musique jusqu'alors exclusivement orale. D'une part, les connaissances en solfège de ces compilateurs demeuraient limitées, leur culture et leur formation les rendant inutiles. À cela s'ajoute le fait que, même en musique dite « classique », l'écriture revêtait encore à l'époque un caractère conventionnel. A. Geoffroy-Dechaume l'exprime assez bien quand il explique :

[...] il existe deux types de notation musicale. Le premier, équivalent du croquis pour le peintre, n'est qu'une indication que doit nécessairement compléter l'exécutant ; l'autre est censé représenter l'exécution elle-même. L'écriture musicale de nos jours appartient à ce deuxième type de notation ; jusqu'au XIX^e siècle, elle se rattachait au premier. (1964, p. 11)

Les tenants d'un enseignement traditionnel oral du *piobaireachd* ne disent pas autre chose. Pour eux, la partition constitue au mieux un pense-bête, au pire une source de confusion et d'erreurs. L'écoute doit primer.

- 18 Autre difficulté, le répertoire en question ne peut de toute façon pas être consigné fidèlement par écrit, problème lié à la nature même de l'instrument¹¹. Aucune variation d'intensité n'étant possible avec une cornemuse, accents et nuances doivent être rendus par de subtils changements des valeurs rythmiques. L'interprète va donc allonger ou raccourcir certaines notes, selon un schéma variable en fonction de chaque pièce, variable aussi parfois au cours d'une même pièce. Le *ceòl mór* devient extrêmement monotone s'il est interprété de façon métronomique et seule la transmission orale permet de comprendre réellement le sens d'un morceau.
- 19 La mise par écrit de ce répertoire pourrait encore être décrite comme la confrontation de deux cultures, anglophone et gaélophone, voire comme un mariage forcé. La publication de recueils de *ceòl mór* doit cependant être perçue comme une manière de rendre cet art séculaire accessible en dehors de la sphère gaélique. Donald MacDonald propose ainsi, dès 1826 et pour toutes les pièces qu'il compile, un accompagnement au piano où la main droite correspond à la partie jouée normalement par la cornemuse. Dans sa préface, le compilateur explique sa démarche : « *The object of this publication is [...] to accommodate [the] Music [of the Great Highland Bagpipe] to almost all other instruments, such as the Organ, Piano-Forte, Violin, and Flute.* » (MacDonald, 1826, p. 3) On perçoit bien ici le désir d'élever la cornemuse, aux yeux d'un public étranger au monde gaélique, au rang des instruments nobles. Donald MacDonald l'explique plus clairement encore lorsqu'il défend son entreprise : « *Strangers may sneer at the pains taken to preserve this wild instrument [...] but it has claims and recommendations that may silence even their prejudices.* » (p. 4)
- 20 La publication de *ceòl mór* trouvera son apogée un peu moins d'un siècle plus tard avec la création en 1903 de la Piobaireachd Society, dont le but est « *to encourage the playing, teaching and study of this music*¹² ». Cette société est surtout connue pour avoir publié l'essentiel du répertoire ancien au fil de seize volumes de 1925 à 2015. Il s'agit évidemment là d'une somme capitale qui constitue une référence incontournable. Et c'est précisément ce caractère prééminent qui pose un problème majeur. Si la Piobaireachd Society est forte de son autorité, au bon sens du terme, cette suprématie peut apparaître comme une faiblesse, dans la mesure où elle impose une forme de standardisation souvent réductrice.
- 21 Il est vrai que, dans cette collection, chaque pièce est accompagnée de notes qui donnent en général un aperçu des variantes possibles, déterminées tant par l'apport de la tradition orale que par l'étude des publications et des manuscrits des premiers collecteurs. Dans la pratique cependant, les interprètes se contentent dans l'immense majorité des cas de la version retenue par les éditeurs, sans se préoccuper des annotations fournies par ces derniers. La compétition joue ici un rôle clé dans ce choix. Les compétiteurs craignent en effet de surprendre et déstabiliser leur jury en proposant une version inhabituelle de telle ou telle pièce, ce qui pourrait leur valoir d'être mal noté. Il faut donc parfois distinguer, pour un même morceau de *ceòl mór*, la

version que l'on serait tenté de qualifier d'officielle et celle que transmettent encore certains maîtres perpétuant un enseignement séculaire¹³.

- 22 La légitimité de la Piobaireachd Society a ainsi dès l'origine été contestée dans la mesure où elle a tendance à écraser les styles et à proposer une version écrite qui ne peut refléter que très imparfaitement la musique qu'elle est censée préserver (Cannon, 1995, p. 90). Parmi les buts proclamés de l'institution naissante figure celui de trancher entre les différentes interprétations existantes afin d'en proposer une qui puisse constituer une référence : « [...] *to decide between the diverse renderings of conflicting authorities.* » (Campbell, 1977) Un autre effet pervers immédiat a été de voir apparaître un certain nombre d'interprètes se contentant de jouer d'après partition. Privés de toutes les nuances qui en font la richesse, le *ceòl mór* ainsi interprété devient mécanique et peu musical. Une situation qui symbolise assez bien l'incompréhension fréquente de la sphère culturelle anglophone, où l'écrit fait davantage référence, face à la culture gaélique, essentiellement orale, au moins dans le domaine musical.
- 23 Un autre rôle particulièrement important est également dévolu à la Piobaireachd Society, celui de sélectionner les pièces qui figurent au programme des concours les plus prestigieux d'Écosse. De très nombreuses compétitions ponctuent l'année en Écosse et les plus renommées — l'*Argyllshire Gathering* à Oban et le *Northern Meeting* à Inverness par exemple — imposent aux compétiteurs d'interpréter des morceaux préalablement choisis. Dans la grande majorité des cas, les pièces de *ceòl mór* retenues sont interprétées dans la version publiée par la Piobaireachd Society, bien que d'autres versions soient théoriquement acceptées.
- 24 La Piobaireachd Society se présente donc comme une association vouée à préserver la musique ancienne pour cornemuse. En cela, elle se veut aussi le défenseur d'une culture nationale, qu'elle ne considère plus comme appartenant strictement aux Highlands et aux îles occidentales. Dans sa préface de 1826, Donald MacDonald avait déjà affirmé haut et clair le caractère identitaire de son instrument : « *The Bag-Pipe is, perhaps, the only national instrument in Europe. Every other is peculiar to many countries, but the Bag-Pipe to Scotland alone.* » (p. 4) La Piobaireachd Society semble assumer pleinement cette dimension nationaliste et affiche sa position quand l'occasion s'en présente. Ainsi, en 2014, l'année où les Écossais furent invités à se prononcer sur leur indépendance par voie de référendum, elle suggéra, au nombre des *set tunes* recommandées pour les *senior competitions*, une pièce intitulée *Lament for the Union*, vraisemblablement composée à l'occasion de l'union des parlements en 1707 et qui a la particularité de posséder des variations sans rapport avec son thème initial. Ce clin d'œil partisan n'aura échappé à personne et montre bien à quel point cette musique paraît intimement liée à l'identité nationale.
- 25 C'est la raison pour laquelle ses adeptes n'ont de cesse que d'essayer de remonter à la source, de reconstruire ce qu'ils estiment souvent perverti soit par une notation solfégique inadaptée (MacIntosh, 2014, p. 21), soit au contraire par un enseignement oral qui aurait, avec le temps et la succession des mémoires individuelles d'une fiabilité inégale, déformé l'interprétation originale de ces pièces (MacDonald, 1995, p. 13).
- 26 Le cas du « *la redondant* », qui occupe les esprits depuis la première moitié du *xx^e* siècle, est assez représentatif des débats sinon des querelles qui agitent le milieu des joueurs de cornemuse en Écosse. L'affaire concerne les ornements complexes sur lesquelles s'achève généralement la série de variations en *ceòl mór*¹⁴. Il s'agit d'une note qui apparaît dans les premières publications écrites, notamment celle d'Angus MacKay

qui fait toujours référence, mais qui n'est pas ou plus jouée aujourd'hui. Ce qui était anciennement noté



sera noté et joué de la façon suivante par les interprètes actuels :



- 27 On serait tenté de voir là un débat quelque peu stérile et sans importance. Il fait cependant rage depuis les années 1920 (Wilson, 1978, p. 20-21). Ce qui est ici en jeu, c'est l'intégrité d'un genre musical perçu comme intimement lié à l'identité nationale. Les tenants du *la* restent persuadés que sa notation implique son exécution et que l'omettre ressort de la corruption. Ses détracteurs, dont John MacDonald of Inverness (1865-1953) qui est toujours considéré comme une autorité incontournable en matière de *ceòl mór*, affirment que cette note n'a jamais été enseignée par leurs maîtres et qu'il pourrait s'agir d'une erreur d'écriture, fruit d'un manque de pratique en matière de solfège¹⁵.
- 28 Depuis les années 1990, ce débat a été ravivé par deux joueurs renommés, Allan MacDonald, mentionné plus haut, et Barnaby Brown, qui ont pris la défense de la note désormais délaissée par l'immense majorité des musiciens. Tous deux s'appuient sur leur formation universitaire, le premier plus encore sur le fait qu'il est gaélophone, ce dont fort peu d'interprètes peuvent se targuer, et sur sa connaissance personnelle de la culture gaélique.
- 29 Les arguments essentiels allant dans le sens de ces deux « révisionnistes » du *ceòl mór* que sont Allan MacDonald et Barnaby Brown touchent à la manière dont cette musique s'est perpétuée. Ce répertoire a en premier lieu été préservé au sein des régiments écossais qui se sont constamment attachés les services de joueurs, pour des raisons de prestige mais également pour canaliser les ardeurs guerrières des Highlanders que l'on imaginait, après les soulèvements de 1715 et 1745, toujours prêts à prendre les armes. On peut aisément admettre que l'armée avec les rigueurs de sa discipline ne constitue pas le contexte idéal pour que s'exprime librement la sensibilité d'un musicien, quand bien même celui-ci serait porteur d'un enseignement séculaire.
- 30 Les concours sont l'autre canal qui a permis au *ceòl mór* de survivre. Pour une raison évoquée précédemment, le simple désir des concurrents de remporter un prix en faisant entendre au jury ce qu'il souhaite précisément entendre, cette pratique conduisit assez vite à une standardisation et donc à une corruption des pièces interprétées.
- 31 Malgré ce débat emblématique ou peut-être justement en raison de celui-ci, on a l'impression que chacun ou presque cherche à atteindre la plus grande fidélité possible à la forme originale d'un genre musical qui touche intimement à la perception d'une identité nationale. L'objectif semble clairement défini par un Américain, David Hester, initiateur d'un site web dont il formule l'ambition de la façon suivante : « *The re-extension [of] the pibroch idiom by recovering our tradition.* » (2016, p. 1)

- 32 Il y a là un paradoxe dans la mesure où les disputes et les querelles qui agitent ce tout petit monde vont en réalité dans le sens d'une unité. Le *piobaireachd*, en étant quasiment sacralisé, en vient à être considéré comme une des expressions les plus pures du génie écossais, comme un objet culturel qui réunit dans une même quête identitaire les sphères gaélique et anglo-saxonne. Toutes les divergences de points de vue et de sensibilités semblent finalement s'accorder pour affirmer l'immense valeur artistique de ce répertoire.

BIBLIOGRAPHIE

- BROWN Barnaby, 2009, « Scottish Traditional Grounds », *Piping Today*, n° 39, p. 39-43.
- CAMPBELL James, *History of the Piobaireachd Society*, conférence donnée lors du congrès annuel de la Piobaireachd Society en 1977. Disponible sur <www.piobaireachd.co.uk/wp-content/uploads/2012/04/1977session21.pdf> (consulté le 25 février 2018).
- CAMPBELL Alistair, 1980, *The MacCrimmon Legend: The Madness of Angus MacKay*, Édimbourg, Canongate.
- CANNON Roderick, 1995, *The Highland Bagpipe and Its Music*, Édimbourg, John Donald Publishers Ltd.
- CILLINSON Francis, 1966, *The Traditional and National Music of Scotland*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- GEOFFROY-DECHAUME Antoine, 1964, *Les « secrets » de la musique ancienne*, Paris, Fasquelle.
- GIBSON John G., 2005, *Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945*, Édimbourg, Birlinn.
- HESTER David, 2016, « Re-extending the tradition to recover our idiom », propos tenus lors d'une conférence présentée au congrès annuel de la Piobaireachd Society pour présenter son site internet, *Alt Pibroch*, <www.piobaireachd.co.uk/wp-content/uploads/2016/07/PS-Talk-J-David-Hester.pdf>.
- MACDONALD Allan, 1995, *The Relationship between Pibroch and Gaelic Song: Its Implications on the Performance Style of the Pibroch Urlar*. Disponible sur <www.cl.cam.ac.uk/~rja14/musicfiles/manuscripts/allanmacdonald/> (consulté le 25 février 2018).
- MACDONALD Donald, 1826, *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia Called Piobaireachd*, Édimbourg, Donald MacDonald.
- MACINTOSH James, 2014, *Cèò Mór for the Great Highland Bagpipe*, Cheverly, Kelly Press.
- MACKAY Angus, 1838, *A Collection of Ancient Piobaireachd of Highland Pipe Music*, Aberdeen, Inverness et Elgin, Logan and Company.
- PEARSTON Thomas, 1953, *Piping Times*, vol. 5, n° 4-10.
- TAITZ Nicholas, 2014, « The Redundant Low A: A Redundant Argument », *Piping Press*. Disponible sur <<https://pipingpress.com/the-redundant-low-a-a-redundant-argument/>> (consulté le 25 février 2018).

WILSON John, 1978, *A Professional Piper in Peace and War*, Toronto, John Wilson.

ANNEXES

Document 1. – *In Praise of Marion*, in *The Kilberry Book of Ceòl Mór*, Glasgow, The College of Piping, 2006, p. 63.

Praise of Marion
(Guileagag Moraig)

No. 59.
B1, B, S.

I GROUND

Lines

1. 

2. 

3. 

II VAR. 1. III DOUBLING

1. 

2. 

3. 

IV TAORLUATH. V DOUBLING

1. 

2. 

3. 

VI CRUNLUATH. VII DOUBLING

1. 

2. 

3. 

Abbreviations used

Written 

Played 

S = Singing. D = Doubling.

Document 2. – La même pièce de *ceòl mór* dans sa transcription en *canntaireachd*, in *Piobaireachd*, Book 1, Oxford, The Arden Press pour la Piobaireachd Society, 2007 (1^{re} édition : 1925), p. 23.

GULEAGAG (NO MOLADH) MORAIG

(In Praise of Morag).

CANNTAIREACHD TRANSLATION OF PRINTED SETTING.

I. URLAR.

Line 1st, ... Hiarodintr, hihodorodin, hihorodindro, hihiotroendam, hiharindro, hiemdantro, hihorodintro, hihodorodin, (repeat)
 „ 2nd, ... hihiodroendro, hihiotroendam, hihorodintr, hihodorodin, hiaemtra, hihodroendro, hihioetraendro, hihiotroendam,
 „ 3rd, ... hihiotradre, hiadrehe, chedarechea, hihodorodin, hiaedrehe, chedareche, darecheaho, hihiotroendam.

II. VAR. I. (V) and III. DOUBLING (V').

Line 1st, ... Haendam haendam, hoendam hihodin hoendam, hoendam hoendam, hoendam hihioem hoendam, hienendam hoendam, hienendam hoendam, hoendam hoendam, hoendam hihodin hoendam, (repeat)
 „ 2nd, ... hoendam hoendam, hoendam hihioem hoendam, hoendam haendam, hoendam hihodin hoendam, haendam haendam, hoendam hoendam, hoendam hoendam, hoendam hihioem hoendam,
 „ 3rd, ... hoendam chehindam, haendam hehindam, chehindam haendam, hoendam hihodin hoendam, haendam hehindam, hoendam chehindam, hehindam hoendam, hoendam hihodin hoendam.

IV. TAORLUATH (T) and V. DOUBLING (T').

Line 1st, ... Hadarid hadarid, hodarid hihodin hodarid, hodarid hodarid, hiodarid hihioem hiodarem, hindarid hodarid, himdarid hiodarem, hodarid hiodarem, hodarid hihodin hodarid, (repeat)
 „ 2nd, ... hiodarid hodarid, hiodarid hihioem hiodarem, hodarid hadarid, hodarid hihodin hodarid, hadarid hadarid, hodarid hodarid, hodarid hodarid, hiodarid hihioem hiodarem,
 „ 3rd, ... hodarid chedarid, hadarid bedarid, chedarid hadarid, hodarid hihodin hodarid, hadarid hedarid, hodarid chedarid, hedarid hodarid, hiodarid hihioem hiodarem.

VI. CRUNLUATH and VII. DOUBLING can be taken off T and T' by substituting -bandre for -darid and -bamdre for -darem.

VIII. CRUNLUATH A MACH can be taken off the CRUNLUATH DOUBLING.

NOTES

1. Ces deux derniers types de pièces sont parfois désignés comme étant de la musique « moyenne », *ceòl meadhonach*.
2. Le terme gaélique *piobaireachd* désigne la musique de cornemuse en général et le fait de jouer de cet instrument, et non spécifiquement le *ceòl mór*.
3. Voir la reproduction d'une partition en annexe.
4. Voir en annexe un exemple de cette écriture musicale.
5. Il n'existe en effet aucune source écrite antérieure à Angus MacKay, ce qui laisse planer un doute sur toutes ses affirmations. Alistair Campsie, lui-même très controversé, a ainsi contesté l'existence même des MacCrimmon dans un ouvrage qui lui valut beaucoup d'ennemis dans le milieu des *pipers* écossais : *The MacCrimmon Legend: The Madness of Angus MacKay* (1980).
6. Cette théorie a été développée par un sonneur très critiqué, auteur d'un mémoire de master faisant le lien entre le rythme de certains chants gaéliques et le *ceòl mór* : Allan MacDonald, *The Relationship between Pibroch and Gaelic Song: Its Implications on the Performance Style of the Pibroch Urlar* (1995).
7. Une interprétation de cette pièce peut être entendue à l'adresse suivante : <www.youtube.com/watch?v=AuqTMNEehP4> (consulté le 24 février 2018). Les autres pièces énumérées ici ont été enregistrées par les artistes suivants : pour *Lament for the Departure of King Jame*, Jakez Pincet (*Solo Piping Art*, vol. 2, 2010) ; pour *My King Has Landed in Moidart*, Robert Nicol (*Masters of Piobaireachd*, vol. 8, 2006) ; pour *The Prince's Salute*, Robert Nicol (*Masters of Piobaireachd*, vol. 4, 2002) ; pour *Little Prince You Are My Choice*, Jakez Pincet (*Solo Piping Art*, vol. 3, 2011) ; pour *Prince Charles' Lament*, aucun enregistrement disponible à ce jour à notre connaissance.
8. Encore aujourd'hui, beaucoup croient que la cornemuse fut interdite par l'Act of Proscription de 1746. Cette croyance, sans doute entretenue à des fins de propagande, se fonde sur une unique interprétation de cette loi qui conduisit à l'exécution d'un sonneur jacobite, James Reid, à

l'automne 1746. Cette condamnation était en réalité motivée par la fonction militaire du sonneur en question et non par sa qualité de musicien (Gibson, 2005, p. 32-33).

9. L'intérêt de la famille royale britannique pour la cornemuse et le *ceòl mór* ne s'est pas démenti avec le temps. George VI pratiquait lui-même cette musique et son épouse, Elizabeth Bowes-Lyon, mieux connue encore aujourd'hui comme étant la « Reine Mère », avait l'habitude de fredonner certains airs de *piobaireachd*.

10. Daté de 1802 par Angus MacKay dans son recueil, ce *piobaireachd* a plus vraisemblablement été composé en 1820 à la mort du souverain, mais il est bien sûr possible que ce titre ait été modifié afin de s'adapter aux circonstances.

11. John MacDonald of Inverness fait clairement état de cette impossibilité dans une lettre datée du 3 décembre 1928 et adressée à un célèbre compilateur, Archibald Campbell, Kilberry : « *It is so difficult to put the proper expression into notes, and Piobaireachd, like so many of our Gaelic songs being composed in phrases, they lose much of their beauty when cut down to bars, crotchets, quavers, etc.* » (<https://pipingpress.com/piobaireachd/a-letter-from-john-macdonald-inverness/>, consulté le 25 février 2018.)

12. < www.piobaireachd.co.uk/?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=28 > (consulté le 25 février 2018).

13. Lorsqu'il enseigne une pièce de *ceòl mór* à ses élèves, Patrick Molard, spécialiste incontesté de cette musique et membre de la Piobaireachd Society, explique ainsi habituellement la manière dont il l'a apprise oralement et la manière dont il faudrait la jouer lors d'un concours, donc en respectant fidèlement la partition couramment acceptée.

14. Les *leumluath*, *toarluath* et *crunluath*.

15. Il pourrait en fait s'agir tout simplement d'une écriture décrivant un mouvement de doigt plutôt qu'une réalité sonore. C'est l'hypothèse assez convaincante qu'avance Nicholas Taitz dans un article paru le 26 septembre 2014 dans la revue électronique *Piping Press*.

RÉSUMÉS

La grande cornemuse des Highlands se trouve au cœur de passions dont le grand public n'a que peu d'idées, notamment parce que son répertoire le plus précieux aux yeux des adeptes de cet instrument n'est pas celui que l'on entend le plus souvent. À la musique légère, qui regroupe les airs, les marches et l'ensemble des danses, s'oppose celle plus sérieuse, considérée comme « classique », que représente le *ceòl mór*.

Ce style musical né au *xvi^e* siècle, est aujourd'hui devenu l'enjeu, pour ses interprètes écossais, d'une quête identitaire. Sa dimension sacrée est plus que jamais d'actualité à l'heure où il est devenu un moyen de préserver un patrimoine historique. Cet objet de culture est en effet si intimement lié à l'histoire de l'Écosse que le respect qu'il inspire, de façon quasi religieuse pour certains, semble également fondé sur un besoin fondamental de maintenir une identité propre au pays.

Il s'agit pourtant d'un genre musical qui soulève bien des interrogations. Les tenants d'une tradition orale séculaire se voient de nos jours confrontés à des « révisionnistes » qui fondent leur interprétation sur les premiers écrits, datant du *xix^e* siècle, et contestent l'héritage des maîtres les plus récents.

La Piobaireachd Society, sans prendre effectivement parti dans ces débats, tente quant à elle de

donner une vision la plus exhaustive possible à travers ses publications qui sont considérées comme une référence en la matière.

The Great Highland Bagpipe is the subject of a passionate debate of which the general public is little aware, in particular because the most precious part of its repertoire, according to the most fervent devotees of the instrument, is not what is most commonly heard. *Ceòl mór* is indeed considered 'classical', a more serious music than light music, which comprises airs, marches and dance tunes.

This type of music was born in the 16th century and, for those who play it, it has today become part of an identity quest. As it is now perceived as a means of preserving a historical inheritance, its sacred aspect is more than ever made a contemporary issue. This cultural expression is indeed so intimately linked with Scottish history that the deference it is shown, almost religiously by some, also seems to rely on the fundamental need of protecting the nation's own identity.

Yet there is much to wonder about this music. Today those who stand for a centuries-old oral tradition are faced with 'revisionists' who base their interpretations on the first written scores from the 19th century and challenge the teaching of the most recent masters.

As for the Piobaireachd Society which does not take a clear position in this debate, it tries to offer the most comprehensive overview with publications that serve as a benchmark on the subject.

INDEX

Mots-clés : ceòl mór, cornemuse, musique et nation, préservation de l'héritage culturel

Keywords : ceòl mór, bagpipes, music and nation, preservation of cultural history

AUTEUR

BLAISE DOUGLAS

Université de Rouen-Normandie.

Blaise Douglas is lecturer in English Studies at Université de Rouen. He is a specialist of medieval studies and Scottish literature.

Blaise DOUGLAS, est maître de conférences à l'Université de Rouen, 11^e section. Spécialités : études médiévales, littérature écossaise.